

Paru dans *La Revue des Lettres Modernes*, Série "Victor Hugo", n°6, "L'Écriture poétique", textes réunis et présentés par L. Charles-Wurtz, Minard, Caen, 2006.

La poésie saxifrage
par Ludmila CHARLES-WURTZ
(Université de Tours)

L'écriture poétique de Hugo est réaliste, au sens où elle naît du réel et contre lui : c'est ce que suggère, dès les années 1850, la métaphore de la saxifrage, cette fleur humble qui pousse dans les interstices des rochers et des vieux murs, c'est-à-dire dans le lieu le moins propice à la croissance. Ce lieu est pourtant le seul où elle s'épanouisse, de même que la poésie ne peut croître, aux yeux de Hugo, que dans les lacunes du réel, dans ces trous d'ombre, de misère et de souffrance qui semblaient rendre vain, voire illégitime, le désir même d'écrire. C'est précisément quand la parole humaine expire que naît la poésie, et la saxifrage se nourrit de l'aridité même du roc que ses racines doivent, à terme, faire éclater - si l'on se fie à l'étymologie du mot, à laquelle la fleur se résume pour Hugo, moins botaniste que philologue.

Réaliste, l'écriture poétique hugolienne l'est aussi parce qu'elle exige d'être lue au sein d'un espace intertextuel comprenant des textes relevant du pacte réaliste, tels les récits de voyage et la correspondance. Le motif de la fleur poussant dans un lieu sauvage, qui met en abyme la conception hugolienne de la poésie, est en effet récurrent dans ces textes *a priori* non fictionnels et non symboliques que sont les lettres que Hugo envoie à sa femme et à ses enfants ou les notes qu'il prend au jour le jour au cours de ses voyages. Dès lors, le sens de l'image de la saxifrage ne s'élabore ni dans les poèmes lyriques ni dans les notes de voyage, mais dans un mouvement de va-et-vient constant entre ces textes de statut et de genre différents : aussi les images poétiques doivent-elles également être lues comme des « choses vues », tandis que les notations référentielles que comportent les carnets de voyage se chargent d'un sens symbolique. Hugo, mettant en pratique les principes qu'il défend depuis les années 1830 et la *Préface de Cromwell*, réussit ainsi ce tour de force : inviter ses lecteurs à abolir les frontières entre les genres, tout en maintenant la spécificité de ces derniers. L'écriture poétique reste pour lui un territoire autonome, mais constamment irrigué par les autres genres.

Une « pensée sauvage »

La fleur est une métaphore traditionnelle de la poésie. Hugo a participé, adolescent, aux Jeux Floraux : « *J'ai cueilli tout enfant la poésie en fleurs [...].* » (*FA*, II ; *P I*, 568). Dans la préface des *Feuilles d'automne*, il compare le « livre » abandonné au « *flot populaire* » à une « fleur » jetée « *dans un torrent* » (*P I*, 561). La préface des *Orientales* décrit le recueil tel une « *mosquée orientale [...]* épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums » (*P I*, 412-413). Celle des *Voix intérieures* reprend la même image :

Ce qu'il contient, les autres le contenaient ; à cette différence près que dans les *Orientales*, par exemple, la fleur serait plus épanouie, dans les *Voix intérieures*, la goutte de rosée ou de pluie serait plus cachée.
(*P I*, 801)

Cette métaphore en elle-même et ses différents modes d'introduction dans le discours constituent une représentation de l'écriture poétique telle que la conçoit Hugo. La fleur poétique est sauvage :

La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes, comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre, ou comme les fleurs du langage dans un traité de rhétorique.
(*OB*, « Préface de 1826 » ; *P I*, 64)

Plus de modèles : mieux vaut « *encore être ronce ou chardon, nourri de la même terre que le cèdre et le palmier, que d'être le fungus ou le lichen de ces grands arbres. La ronce vit, le fungus végète* » (*PC* ; *Crit.*, 24). Près de trente ans plus tard, Hugo évoque encore les « *poèmes végétation où Pan respire* » (*OV* ; *P IV*, 982). Pour être vivace, la fleur doit plonger ses racines dans les ténèbres du « *Tout mystérieux* » : les génies « *ont la profondeur même de la création* » et « *jet[tent] au dehors les ténèbres en fleurs, en feuillages, en sources vives* » (*PP*, [*Les Traducteurs*] ; *Crit.*, 620). Il ne s'agit pas simplement, pour Hugo, d'affirmer que la poésie fait corps avec le réel : elle ne le manifeste qu'à mesure qu'elle lui résiste, germant toujours où la vie semble impossible. Ainsi Hugo compare-t-il, dès les années 1820, les poètes romantiques en butte aux persécutions à « *ces fleurs qui ne croissent qu'en des lieux battus des vents* » (*LPM*, « *Sur Lord Byron* » ; *Crit.*, 157). « *Qui fait naître la fleur au penchant des abîmes, / Et le poète au bord des sombres passions ?* » (*RO*, XXXV ; *P I*, 1017), s'interroge, en 1840, le poète des *Rayons et les ombres*, tandis que *William Shakespeare* définit le génie, dans les années 1860, par les « *végétations propres au gouffre* » (*Crit.*, 247-248) qu'il a dans l'esprit. Eschyle est rude, « *avec une grâce à lui qui ressemble aux fleurs des lieux farouches* » (267). Les poètes sont comme les Alpes : « *Ces grands vieux monts horribles sont de merveilleux faiseurs de roses et de violettes ; [...] ils ont, ces vieillards immenses, dans leur ravin le plus farouche, un charmant petit printemps à eux, bien connu des abeilles.* » (378). De même, l'énonciateur des *Chansons des rues et des bois*, en butte à la « *haine* » comme l'est Hugo lui-même pendant l'exil, trouve refuge

Sur l'effrayante falaise,
Mur par la vague entr'ouvert,
Roc sombre où fleurit à l'aise
Un charmant petit pré vert.
(*II*, IV(III) ; *P II*, 1019)

Cette métaphore du génie rencontre un motif récurrent dans les écrits de voyage, celui de la petite fleur cueillie dans un lieu sauvage. Il n'est pas rare que Hugo joigne une fleur cueillie en chemin aux lettres qu'il adresse à sa femme ou à ses enfants, lors des voyages entrepris sans eux : « *Il pousse dans l'enclos que font ces vieux murs écroulés des coquelicots doubles qui m'ont paru des fleurs bien civilisées pour un lieu si sauvage. J'en ai cueilli un que je t'envoie, mon Adèle bien-aimée.* » (« France et Belgique » ; *V*, 623), écrit-il à sa femme depuis Gand en 1837. Quelques jours plus tard, c'est à Léopoldine qu'il envoie une « *pensée sauvage* » :

J'ai cueilli pour toi cette fleur dans la dune. C'est une pensée sauvage qu'a arrosée plus d'une fois l'écume de l'océan. Garde-la pour l'amour de ton petit père qui t'aime tant. J'ai déjà envoyé à ta mère une fleur des ruines, le coquelicot de Gand ; voici maintenant une fleur de la mer.
(635)

Deux ans plus tard, lors d'un voyage dans les Alpes, il adresse à sa femme et à sa fille une fleur cueillie au sommet du mont Rigi : « *J'ai cueilli, au bord d'un précipice de quatre mille pieds, en pensant à toi, chère amie, et à toi, ma Didine, cette jolie petite fleur. Je vous l'envoie.* » (« Voyage de 1839 » ; *V*, 677). Durant le même voyage, il cueille encore, « *dans les entrailles d'une montagne, ouvertes comme d'un coup de hache* », « *une petite sarriette des montagnes, qui sent très bon et dont la fleur est jolie* » (699-700). Le journal que tient Hugo pendant son voyage dans les Pyrénées, en 1843, multiplie les notations de ce type : « *Autour de ce rocher, il y a un petit plateau triangulaire couvert de landes desséchées et entouré d'une espèce de fossé fort âpre. J'aperçois pourtant dans une crevasse une jolie petite bruyère rose en fleur. Je la cueille.* » (811) ; « *Je suis assis à la pointe extrême du rocher en surplomb qui domine cette brèche. [...] Je cueille une jolie feuille rouge.* » (815). Jean-Marc Hovasse note par ailleurs dans sa biographie de Victor Hugo que celui-ci visite, le 24 août 1843, soit quelques jours avant la mort de sa fille Léopoldine et de son mari, le monument érigé à la mémoire de deux Anglais engloutis dans le lac de Gaube pendant leur voyage de noces. Il envoie le lendemain à son fils Victor, au Havre, une petite cinéraire cueillie au pied de la stèle, fleur « *bien nommée, comme tu vois, venant sur un tombeau* » (*CEC*, VI, 1240)¹. Plus de vingt ans plus tard, lors d'un voyage sur les bords du Rhin, Hugo note encore : « *Je monte et je vais partout. Je cueille une petite fleur rose sur le soupirail du cachot de Richard Cœur de Lion ;* » (« Rhin et Luxembourg » ; *V*, 945).

La petite fleur éclore sur le gouffre, avant d'être une métaphore de la poésie, est donc une notation d'ordre réaliste, une chose vue et transcrite sur le vif, le fruit de l'observation du réel. Mais, contrairement à ce qu'une lecture chronologique de cette transformation du réel en symbole pourrait laisser penser, la dimension métaphorique n'occulte pas le caractère concret de la notation réaliste : dans les lettres de voyage comme dans les préfaces poétiques, l'image est à lire à la fois au sens propre et au sens figuré, celui-ci n'annulant jamais celui-là. L'écriture poétique de Hugo est réaliste, comme sa correspondance familiale est symbolique : le sens des images s'élabore dans

leur circulation entre des textes de statut différent, à rebours des conventions génériques. Le lecteur de *William Shakespeare* reconnaît dans les « roses » et les « violettes » que créent les poètes sublimes et les « grands vieux monts horribles » (*WS* ; *Crit.*, 378) des Alpes le souvenir de la « jolie petite fleur » cueillie sur le mont Rigi en 1839. A l'inverse, celui des lettres de voyage ne s'étonne pas que l'auteur des *Rayons et les ombres*, qui compare en 1837 « le poète » né « au bord des sombres passions » à « la fleur » éclore « au penchant des abîmes » (*RO*, XXXV ; *P I*, 1017)², précise deux ans plus tard à sa femme et à sa fille, alors qu'il voyage désormais avec Juliette Drouet, sa compagne illégitime, qu'il a cueilli la « jolie petite fleur » du Rigi « au bord d'un précipice de quatre mille pieds », « en pensant à [elles] » (« Voyage de 1839 » ; *V*, 677) : le précipice est au dehors et au dedans.

La « sombre fleur de l'abîme »

« Je m'en vais, comme Jean au désert s'en alla, / Et je retourne [...] / De l'idéal aux fleurs, du réel aux chardons. » (*P III*, 1103), dit *L'Âne* avant de prendre congé de Kant. Manière de dire que les chardons sont aux fleurs ce que le réel est à l'idéal, mais aussi que l'âne quitte le signifié (l'idéal, le réel) pour le référent (les fleurs, les chardons). La poésie hugolienne exige au contraire qu'ils coexistent, de façon à ce que l'image unisse intimement l'expérience du réel la plus concrète à l'élaboration d'un sens symbolique. On trouve une mise en œuvre exemplaire de ce principe dans un poème du livre V des *Contemplations*, « J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline... » (*V*, XXIV), dans lequel le motif de la fleur sauvage entre en résonance avec les souvenirs fixés par les lettres de voyage, et met d'autre part en abyme la poétique qu'inaugure le recueil.

J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline.
 Dans l'âpre escarpement qui sur le flot s'incline,
 Que l'aigle connaît seul et seul peut approcher,
 Paisible, elle croissait aux fentes du rocher.
 [...]
 J'ai cueilli cette fleur pour toi, ma bien-aimée.
 Elle est pâle et n'a pas de corolle embaumée.
 Sa racine n'a pris sur la crête des monts
 Que l'amère senteur des glauques goëmons ;
 Moi, j'ai dit : « Pauvre fleur, du haut de cette cime,
 Tu devais t'en aller dans cet immense abîme
 Où l'algue et le nuage et les voiles s'en vont.
 Va mourir sur un cœur, abîme plus profond.
 Fane-toi sur ce sein en qui palpite un monde.
 Le ciel, qui te créa pour t'effeuiller dans l'onde,
 Te fit pour l'océan, je te donne à l'amour. »
 [...].
 Oh! comme j'étais triste au fond de ma pensée

Tandis que je songeais, et que le gouffre noir
M'entraîtrait dans l'âme avec tous les frissons du soir!
(*P II*, 454-455)

Selon Pierre Albouy, le poème aurait été envoyé avec une fleur à Juliette Drouet, et Jean-Bertrand Barrère signale par ailleurs qu'il fait écho à la lettre que Hugo adresse à sa fille en 1837 pendant son voyage en Belgique et dans le Nord de la France, accompagnée d'une « *pensée sauvage* ». « *J'ai cueilli pour toi cette fleur dans la dune.* » (« France et Belgique » ; *V*, 635), écrit Hugo à sa fille ; la formule, à peine transformée, devient anaphorique dans le poème : « *J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline. / [...] / J'ai cueilli cette fleur pour toi, ma bien aimée.* » Le poème adopte le ton et le vocabulaire familiers de la lettre, mais celle-ci change de destinataire : la « *bien aimée* » remplace la fille aimée - à moins que ces deux figures de l'amour ne se superposent. Le manuscrit de ce poème a en effet été achevé le 31 août 1852, date légèrement modifiée dans l'édition : « *Île de Serk, août 1855* ». Or, les poèmes datés de la fin du mois d'août entrent en résonance avec la date, centrale dans le recueil, de la mort de Léopoldine, le 4 septembre 1843, commémorée de poème en poème. « *Le Revenant* » (III, XXIII), qui raconte la renaissance d'un enfant mort et transforme donc par avance le sens de la mort de la fille du poète, est ainsi fictivement daté d'août 1843, et a été réellement écrit en août 1854. Le jeu des dates et la structure épistolaire du poème convoquent donc à la fois la figure de la « *bien aimée* » et celle de l'enfant disparue, si bien que le don de la fleur « *à l'amour* » dans le poème XXIV du livre V :

Le ciel, qui te créa pour t'effeuiller dans l'onde,
Te fit pour l'océan, je te donne à l'amour.

coïncide avec celui du livre « *à la tombe* » dans le dernier poème du recueil, adressé « *A celle qui est restée en France* » :

Mais le vent n'aura point mon livre, ô cieus profonds!
Ni la sauvage mer, livrée aux noirs typhons,
Ouvrant et refermant ses flots, âpres embûches ;
[...]
Les nids ne l'auront pas ; je le donne à la tombe.
(*P II*, 554)

Or, ce livre est, dans le même poème, comparé à une « *sombre fleur de l'abîme* » (557), et si le poète le dédie à sa fille morte, c'est parce qu'il lui est impossible, du fait de la proscription, de déposer de véritables fleurs sur sa tombe :

Des fleurs ! oh ! si j'avais des fleurs ! si je pouvais
Aller semer des lys sur ces deux froids chevets !
Si je pouvais couvrir de fleurs mon ange pâle !
Les fleurs sont l'or, l'azur, l'émeraude, l'opale !

Le cercueil au milieu des fleurs veut se coucher ;
 Les fleurs aiment la mort, et Dieu les fait toucher
 Par leur racine aux os, par leur parfum aux âmes !

[...]

Puisqu'il est impossible à présent que je jette
 Même un brin de bruyère à sa fosse muette,
 C'est bien le moins qu'elle ait mon âme, n'est-ce pas ?
 Ô vent noir dont j'entends sur mon plafond le pas !
 Tempête, hiver, qui bats ma vitre de ta grêle !
 Mers, nuits ! et je l'ai mise en ce livre pour elle !
 (559)

La fleur met ainsi le recueil en abyme. Comme la pensée sauvage envoyée à Léopoldine, « *qu'a arrosée plus d'une fois l'écume de l'océan* » (V, 635), la fleur poétique « *n'a pris sur la crête des monts / Que l'amère senteur des glauques goëmons* » (Cont., V, XXIV ; P II, 455) ; aussi est-elle « *pâle* » et n'a-t-elle pas de « *corolle embaumée* ». Ces caractérisations négatives (l'absence de couleurs et de parfum) l'opposent aux fleurs qui symbolisent traditionnellement la poésie lyrique, rose, lys ou jasmin - telles les « *fleurs* » aux « *mille couleurs* » décrites dans le poème suivant du livre V des *Contemplations*, auxquelles, « *autrefois* », la « *strophe du poète* » jetait « *mille baisers* » (V, XXV ; P 455). L'adverbe « *autrefois* », qui donne également son titre au premier tome du recueil, s'oppose implicitement à « *aujourd'hui* », titre du second tome qui définit le présent de l'énonciation : la strophe hugolienne est désormais une « *Proserpine sinistre* » qui, à la différence de la reine mythologique des Enfers, ne remonte pas sur terre au printemps, prisonnière qu'elle est de la nuit du poète. L'écriture poétique des *Contemplations* naît de l'absence, de la nuit, du silence : fleur sans couleur ni parfum, elle croît « *aux fentes du rocher* » (V, XXIV), sans terre, sans eau, sans lumière. Elle s'apparente en cela à la saxifrage, cette fleur qui, selon le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, pousse « *au milieu des pierres, dans les fentes et les crevasses des rochers, sur les vieux murs* » et dont « *on prétendait que les racines, en se développant, divisaient les rochers* », d'où ses autres noms, calqués sur le latin, de perce-pierre ou de casse-pierre.

Les fleurs pauvres qui jalonnent les poèmes des *Contemplations* poussent où il n'y a plus rien, sorte de végétation du vide, tels l'« *humble marguerite, éclose au bord d'un champ, / Sur un mur gris* » qui regarde le soleil « *par-dessus le vieux mur* » (I, XXV ; P II, 290), le « *bouquet de houx vert et de bruyère en fleur* » que le poète dépose sur la tombe de sa fille (IV, XIV ; 410) ou « *le chardon bleu des sables* » qui fleurit dans le dernier vers de « *Paroles sur la dune* » (V, XIII) :

Où donc s'en sont allés mes jours évanouis ?

[...]

Tout s'est-il envolé ? Je suis seul, je suis las ;
 J'appelle sans qu'on me réponde ;

[...]

Ai-je donc vidé tout, vie, amour, joie, espoir ?

[...]

L'été rit, et l'on voit sur le bord de la mer

Fleurir le chardon bleu des sables.

(444)

L'image convoque, ici encore, le souvenir d'une chose vue pendant le voyage de 1843 : « *Mélancolique, le bruit de la mer. Il n'y a plus rien que des pariétaires et le chardon de dunes à feuilles bleues.* » (« Voyage de 1843 » ; V, 791). La pariétaire est, selon le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, une variante de la saxifrage, puisqu'elle « *croît en abondance dans les décombres, au pied des murs, et même dans leurs fissures, dans les interstices des pierres* », ce qui lui vaut également le nom de perce-muraille ou de casse-pierre. Néant et solitude : le poète du livre V des *Contemplations* cueille une saxifrage « *dans l'âpre escarpement qui sur le flot s'incline, / Que l'aigle connaît seul et seul peut approcher* » (V, XXIV). Le poète, qui accomplit ce dont seul l'aigle est capable, devient aigle à son tour, ce que dit aussi le poème « *A vous qui êtes là* » (V, VI) :

Vous qui l'avez suivi dans sa blême vallée,

[...]

Soyez les bienvenus pour l'âpre fleur des dunes,

Et pour l'aigle qui fuit les hommes importuns [...].

(P II, 436-437)

Le poète-aigle n'appartient plus au monde des hommes. Il n'est, à vrai dire, plus personne :

Ô vents! ô flots! ne suis-je aussi qu'un souffle, hélas!

Hélas! ne suis-je aussi qu'une onde ?

Ne verrai-je plus rien de tout ce que j'aimais ?

Au dedans de moi le soir tombe.

(V, XIII ; 444)

Si la saxifrage, fleur du gouffre, symbolise l'écriture poétique à partir des *Contemplations*, c'est peut-être d'abord parce que le poète, frappé par le deuil et par la proscription, n'est plus un moi individualisé : il fait corps avec les « vents » et les « flots ». La frontière entre le dedans et le dehors s'estompe : « *le soir* » tombe « *au dedans* » du poète, de même que, dans le poème XXIV du livre V, « *le gouffre noir* » lui entre « *dans l'âme avec tous les frissons du soir* ». De façon symétrique, le « cœur » de la destinataire du poème est un « *abîme plus profond* » que la mer ; en son sein « *palpite un monde* ». Mais ce qui motive l'importance croissante de la métaphore de la saxifrage dans la poésie hugolienne à partir de l'exil, c'est avant tout le développement des images minérales du gouffre³, que celui-ci désigne le désastre historique ou la misère morale :

la poésie saxifrage, fidèle à l'étymologie, croît dans les fissures de la roche jusqu'à faire éclater celle-ci, force destructrice qui préserve la possibilité même d'un renouveau dans un monde en voie de pétrification. « *Je suis la fleur des murailles, / Dont avril est le seul bien.* » (II, XXV ; 321), écrit le poète le 1^e décembre 1854⁴, la veille du jour anniversaire du coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte.

La fleur et la misère

Le sens de l'image s'élabore progressivement. En effet, la métaphore de la poésie saxifrage ne naît pas dans *Les Contemplations*, mais elle s'y charge d'un sens nouveau. Dès 1831, Hugo écrit dans la préface des *Feuilles d'automne* :

Ce n'est donc pas une raison, parce qu'aujourd'hui d'autres vieilleries croulent à leur tour autour de nous, [...] ce n'est pas une raison, parce qu'à leur tour aussi d'autres nouveautés surgissent dans ces décombres, pour que l'art, cette chose éternelle, ne continue pas de verdoyer et de florir entre la ruine d'une société qui n'est plus et l'ébauche d'une société qui n'est pas encore.
(*P I*, 560)

Il reprend explicitement la même idée en 1840, dans une lettre du *Rhin* qui décrit la cathédrale inachevée de Cologne. Le nom de la saxifrage apparaît cette fois en toutes lettres :

Je l'ai dit d'ailleurs, rien ne ressemble à une ruine comme une ébauche. Déjà les ronces, les saxifrages et les pariétaires, toutes les herbes qui aiment à ronger le ciment et à enfoncer leurs ongles dans les jointures des pierres, ont escaladé le vénérable portail. L'homme n'a pas fini de construire que la nature détruit déjà.
(*X ; V*, 73)

L'image de la saxifrage se caractérise déjà, on le voit, par sa dimension intertextuelle : le lecteur est invité à ne pas choisir entre son exploitation métaphorique dans *Les Feuilles d'automne* (la floraison de l'art entre ruine et ébauche) et son traitement réaliste dans *Le Rhin* (la description de la cathédrale de Cologne en septembre 1840), mais à faire le va-et-vient entre ces deux pôles. L'expression qu'emploie Hugo dans *Le Rhin* : « *Je l'ai dit d'ailleurs...* », établit un lien intertextuel explicite entre le recueil poétique et le récit de voyage, à la lumière duquel l'image doit être lue. Il est intéressant de noter qu'ici, le sens figuré précède chronologiquement le sens propre, ce qui tend à prouver qu'il n'y a pas, dans l'écriture poétique hugolienne, d'allègement progressif du réel en symbole, mais au contraire une incessante circulation entre l'expérience concrète et l'élaboration symbolique. L'espace intertextuel à l'intérieur duquel Hugo invite à lire son œuvre, en créant des passerelles entre des textes de statut et de genre différents, permet aux images de faire sens sur les deux modes simultanément.

Mais, dans les années 1830 et 1840, l'image de la saxifrage est encore étroitement associée à la thématique de la ruine : la plante croît sur les décombres, les envahit, les embellit. Ce qui est en jeu, ce sont les temporalités décalées de l'art et de l'histoire : dans la préface des *Feuilles d'automne*, tandis que des « *vieilleries croulent* » (P I, 560) et que des « *nouveautés surgissent* », l'art, « *cette chose éternelle* », « *continue* » de fleurir, principe de permanence dans l'entre-deux historique - indifférent, non à l'histoire, mais à ses à-coups. La nature fait montre de la même indifférence à l'égard des béances de l'histoire : « *les ronces, les saxifrages et les pariétaires* » (Rh., X ; V, 73) envahissent la cathédrale inachevée de Cologne, comblant les vides avec des fleurs. Une autre lettre du *Rhin*, datée elle aussi de 1840, précise cette analogie : « *Les fables végètent, croissent, s'entremêlent et fleurissent dans les lacunes de l'histoire écroulée comme les aubépines et les gentianes dans les crevasses d'un palais en ruine.* » (XIV ; 102). La Première Série de *La Légende des siècles* ne dit pas autre chose lorsqu'elle décrit la tour « *qui mêle, croulante au milieu des buissons, / La légende romane aux souvenirs saxons* » (VII, III ; P II, 716-717) dans laquelle habitent le marquis Fabrice et sa petite-fille. Ce que dit alors l'image de la fleur sauvage, c'est que l'art, comme la nature mais à rebours de l'histoire, ne connaît pas de solution de continuité.

Et si le voyageur du *Rhin* éprouve une si vive émotion à sentir monter jusqu'à lui, lors de sa visite de la ruine de Velmich en 1840, « *cette odeur âcre des plantes des ruines [qu'il a] tant aimée dans [s]on enfance* » (Rh., XV ; V, 115), c'est peut-être parce que cette floraison indifférente aux désastres constituait, pour l'enfant qu'il était, un gage de permanence dans une vie familiale marquée par la perte et la rupture. Une logique analogue semble à l'œuvre dans le portrait du colonel Pontmercy que propose un chapitre des *Misérables* écrit entre août 1847 et février 1848 :

En 1815, madame Pontmercy, femme du reste de tout point de vue admirable, élevée et rare et digne de son mari, était morte, laissant un enfant. Cet enfant eût été la joie du colonel dans sa solitude ; mais l'aïeul avait impérieusement réclamé son petit-fils, déclarant que, si on ne le lui donnait pas, il le déshériterait. Le père avait cédé dans l'intérêt du petit, et, ne pouvant avoir son enfant, il s'était mis à aimer les fleurs. (III/III, II ; R II, 488-489)

Les fleurs participent d'une logique que l'on pourrait dire de compensation, si le terme ne renvoyait à un contenu psychanalytique ici hors de propos. Décrivant, lors du voyage de 1843, un vieux cloître en ruine mitoyen de la cathédrale de Bordeaux, le poète prête aux fleurs qui ont envahi les décombres la volonté de « *consoler* » les pierres :

Au milieu, entre les quatre galeries du cloître, les débris et les décombres obstruent un petit coin, jadis cimetière, où les hautes herbes, le jasmin sauvage, les ronces et les broussailles croissent, et se mêlent, on pourrait presque dire, avec une joie inexprimable. C'est la végétation qui saisit l'édifice ; c'est l'œuvre de Dieu qui l'emporte sur l'œuvre de l'homme. Pourtant cette joie n'a rien de méchant ni d'amer. C'est

l'innocente et royale gaîté de la nature. Rien de plus. Au milieu des ruines et des herbes mille fleurs s'épanouissent. Douces et charmantes fleurs! Je sentais leurs parfums venir jusqu'à moi, je voyais s'agiter leurs jolies têtes blanches, jaunes et bleues, et il me semble qu'elle s'efforçaient toutes à qui mieux mieux de consoler ces pauvres pierres abandonnées.

(« Voyage de 1843 » ; *V*, 756)

La fréquence de l'adjectif « *charmante* » dans les descriptions de fleurs des ruines dit assez que celles-ci ne sont pas encore investies, dans les années 1840, d'un rôle destructeur : ainsi, le palais d'Othon-Henir est une « *ruine ravissante* » percée de douze portes « *auxquelles se mêle, comme sortie des mêmes racines, une admirable et charmante forêt de fleurs sauvages dignes des palatins* » (*Rh.*, XXVIII ; *V*, 297-298) ; et la tour en ruine que le poète contemple depuis la fenêtre de l'auberge d'Andernach « *a tant de fleurs, de si charmantes fleurs, des fleurs disposées avec tant de goût et entretenues avec tant de soin à toutes les fenêtres, qu'on la croirait habitée* » (XIII ; 98).

De même, Dieu compense, voire récompense la misère par les fleurs : sur les « *chaumières* », la nature « *jette à poignées / Les fleurs qu'elle vend aux palais* », écrit Hugo en 1837 dans un poème des *Voix intérieures* intitulé « *Dieu est toujours là* » (*V* ; *P I*, 833), tandis qu'il note, lors d'un voyage qu'il effectue en Normandie en 1836 : « *A tous moments de délicieuses petites chaumières pleines de fleurs. C'est une rencontre bien jolie et bien gracieuse qu'une chaumière au bord du chemin. De ces quelques bottes de paille dont le paysan croit faire un toit, la nature fait un jardin.* » (« France et Belgique » ; *V*, 578). En 1837, lors d'un autre voyage en Normandie, il relate la rencontre d'une « *famille de pauvres musiciens ambulants* ». Parmi eux

[...] une toute petite fille de quatre à cinq ans, en guenilles comme les autres, marchant aussi sur cette longue route et suivant bravement avec son petit pas le grand pas du père. Celle-là ne portait rien. Je me trompe. Sur l'affreux chapeau déformé qui couvrait son joli petit visage rose, elle portait, c'est là ce qui m'a le plus ému, un petit panache composé de liserons, de coquelicots et de marguerites, qui dansait joyeusement sur sa tête.

J'ai longtemps suivi du regard ce chapeau hideux surmonté de ce panache éclatant, charmante fleur de gaîté qui avait trouvé moyen de s'épanouir sur cette misère. De toutes les choses nécessaires à cette pauvre famille, la plus nécessaire, c'est à la petite bégayant à peine que la providence l'avait confiée. Les autres portaient le pain, l'enfant portait la joie. Dieu est grand.

(654-655)

Or, dans un poème de 1859 qu'il intègre à la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, Hugo semble revenir sur cette anecdote en en changeant le sens. Le poème décrit la « *mer de plaines ayant les collines pour vagues* » où le Cid, exilé, s'est retiré :

L'homme y féconde un sol plus âpre que la roche,
Et de cette misère extrait de la fierté.

L'égyptienne y rôde, et suspend en guirlandes
 Sur sa robe en lambeaux les bleuets du sillon ;
 La fleur s'offre aux gypsis errantes dans ces landes,
 Car, fille du fumier, elle est sœur du haillon.
 (LS2, VII (IV) ; P III, 297)

Désormais, l'égyptienne suspend elle-même sur sa robe « *les bleuets du sillon* », tandis que, dans le récit de voyage de 1837, c'était la fleur qui, comme d'elle-même, « *avait trouvé moyen* » de s'épanouir sur la misère : le narrateur en rendait grâce à « *Dieu* » et à la « *providence* », se réjouissant que celle-ci compensât la misère par la « *joie* ». Ce rôle ne lui est plus dévolu en 1859 : c'est désormais « *l'homme* » seul - et non plus Dieu ou la Providence - qui « *féconde un sol plus âpre que la roche, / Et de cette misère extrait de la fierté* ». Le vers entre en résonance avec un poème des *Contemplations* paru trois ans plus tôt :

Une terre au flanc maigre, âpre, avare, inclément,
 Où les vivants pensifs travaillent tristement,
 Et qui donne à regret à cette race humaine
 Un peu de pain pour tant de labeur et de peine :
 Des hommes durs, éclos sur ces sillons ingrats ;
 [...]
 Et que tout cela fasse un astre dans les cieux!
 (III, XI ; P II, 345-346)

Ce texte, daté d'octobre 1840 dans le recueil, mais écrit en 1846, fait allusion à la malédiction des hommes par Dieu telle que la décrit la *Genèse* : « [...] *la terre sera maudite à cause de ce que vous avez fait, et vous n'en tirerez de quoi vous nourrir pendant toute votre vie qu'avec beaucoup de travail. Elle vous produira des épines et des ronces, et vous vous nourrirez de l'herbe de la terre.* » (III, XVII-XVIII)⁵. Tout se passe comme si, à partir des *Contemplations*, la malédiction biblique s'inversait en définition de la poésie : celle-ci, telle la ronce ou l'épine, telles les fleurs pauvres qui jalonnent le recueil, croît sur le sol « *maigre, âpre, avare, inclément* » (*Cont.*, III, XI) que constitue la misère humaine, et affranchit ainsi l'homme de la providence pour faire de lui le sujet de sa propre histoire. Condamné à féconder « *un sol plus âpre que la roche* » (LS2, VII(IV)), l'homme acquiert le pouvoir de briser cette roche : la poésie est une saxifrage. « *La pensée* », écrivait Hugo en 1826 dans la préface des *Odes et Ballades*, « *est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement [...].* » (P I, 64) ; trente ans plus tard, la poésie hugolienne n'a plus seulement à s'affranchir de la tradition et des règles du bon goût : elle a désormais à revendiquer son statut d'écriture réaliste, née du réel et contre lui.

Le germe dans le roc

A partir de l'exil se multiplient les métaphores du progrès comme germination. Le globe est un « *énorme bourgeon* » que Dieu presse du pouce « *pour que l'Eden repousse* » (CRB, I, V(i) ; P II, 923) ; et, qu'un seul penseur demeure, « *c'est assez pour que tout germe et que rien ne meure* » (AT, « Prologue » ; P III, 11). L'image du germe croissant dans les interstices de la roche qui l'étouffe se développe tout particulièrement à partir de *L'Année terrible* :

Oh! qu'est-ce que c'est donc que l'Inconnu qui fait
Croître un germe malgré le roc qui l'étouffait ;
[...]
Qui pour créer un lys, ou gonfler un bourgeon,
Ou pousser une feuille à travers les écorces,
Prodigue l'océan mystérieux des forces ;
(« Janvier », VII ; P III, 69)

Dans le poème « *Loi de formation du progrès* », le travail paradoxal du mal produisant du bien est à nouveau illustré par l'image du « *bourgeon* » qui « *jaillit du nœud qui l'étouffait* » (« Février », V ; P III, 85), tandis que, dans *La Fin de Satan*, « *la plante, qu'étouffait le roc, se dégag[e]* » (P IV, 139) lorsque Satan s'endort. Gage d'avenir, le chant du poète « *fait pousser des bourgeons verts aux plantes* » (LS2, XVII ; P III, 432). De fait, il appartient au poète de forcer « *Dieu d'éclore* », contre la nuit qui tâche « *d'étouffer le germe de vie* » (Art, XVIII, V ; P III, 865). L'écriture poétique est un acte de résistance :

Éclore est une fracture, naître est un effort. Toute cette résistance agrégée fait bloc. Cela doit céder, et aller, et avancer, et rouler, et courir, et obéir à l'impérieux appel du but. Les génies, la sueur au front, donnent le branle.
(PP, « Les génies appartenant au peuple » ; Crit., 595)

Le poète renouvelle ainsi l'effort de la nature. De même que « *la nature fait de l'opposition / Au fait* » (PV ; Océan, 456), le poète doit « *contredire le vent et résister au flot* » (AT, « Juillet », II ; P III, 155) : le réel historique est un bloc funèbre, un agrégat de misères, que le poète, comme le germe, a pour tâche de fendre, afin de permettre sa remise en mouvement. Le progrès est en effet constamment assimilé au mouvement, au « *branle* », à la circulation, tandis que le mal entraîne une progressive pétrification de l'être. Aussi Hugo note-t-il avec intérêt qu'un champignon a fendu l'asphalte qui recouvre, dans les années 1860, la place de la Bastille, renouvelant ainsi, avec humilité, l'élan révolutionnaire qui fit s'écrouler la prison de la Bastille en 1789 :

Et cherchez des règles, des analogues, des équivalents à l'inconcevable dynamique terrestre! Rendez-vous compte, entre autres miracles, de la force de la végétation. Un brin d'herbe soulève un bloc d'argile ; au mois d'août 1860, un champignon, pour se faire passage, a bossué et brisé le pavé d'asphalte sur la place de la Bastille, à Paris.

(PP, « Philosophie » ; Crit., 471)

L'incident est repris sur le mode métaphorique dans la Dernière Série de *La Légende des siècles* : « *Quoi! le brin d'herbe est libre et donne ce scandale / De croître effrontément aux fentes de la dalle !* » (VII, I ; P III, 601). L'image de la plante petite et humble parvenant à fissurer le bloc des misères remplace progressivement celle de la fleur sauvage croissant sur les ruines. Ce qui, du réel, doit être ébranlé, est toujours associé au mur, à la muraille, au bloc : « *mur du crime* » (PS, I ; P III, 917) ou « *muraille / Du crime impuni* » (AF, XLIII ; P IV, 805), « *mur noir de la nuit* » terrestre (RR, I, I ; P III, 972) ou « *muraille noire* » de la nuit historique (VG ; P II, 1048), « *muraille immense de la tombe* » (Cont., VI, XVIII ; P II, 512), « *muraille blême* » de la damnation (Art, IV(X) ; P III, 756) ou « *effrayantes murailles* » de l'infini (TL, III, XIV ; P III, 251), « *bloc des erreurs noires* » (CRB, II, III(v) ; P II, 1006) ou « *informes blocs* » des préjugés (AT, « Décembre », IX ; P III, 56), « *bloc triste et brut des fauves nations* » (VP ; P IV, 1101) ou « *bloc frissonnant des êtres* » (D ; P IV, 631).

Pour que la lumière jaillisse et que la pensée circule à nouveau, il faut une fêlure : ainsi, c'est par une « *fêlure aux réalités faite* » que le poète voit s'ouvrir « *le monde obscur des pâles visions* » (Cont., III, III ; P II, 186) ; et c'est « *des fentes de [la] tombe* » qu'il voit « *l'aube pâle* » sortir (AT, « Juillet », X ; P III, 166). C'est encore l'image de la fêlure qui exprime la découverte d'une langue poétique neuve au contact du langage des enfants, des petits, des faibles : le « *cerveau* » du poète « *se fêle / Et s'échappe en songes vains* » (CRB, I, III(II) ; P II, 885), « *l'adorable hasard d'être aïeul* » lui « *fait une douce fêlure* » à la tête (Art, III, III ; P III, 737). Tant il est vrai que la langue poétique risque, elle aussi, de se figer dans la répétition du même, et de devenir l'un de ces « *blocs funèbres et bavards* », « *registres / Pétrifiés du monde aveugle et fou des cuistres* » (Á ; P III, 1054), que l'on archive dans les bibliothèques⁶.

Il appartient à la saxifrage de faire cette fêlure au réel. Elle accomplit en cela un acte de résistance, un effort d'autant plus prodigieux qu'elle est petite, à l'instar de la « *petite fleur* » s'efforçant d'égaliser la montagne que Hugo décrit dans un carnet de voyage, en 1843 :

Sur ce gros rocher bouquet de folle avoine imitant la gerbe d'un feu d'artifice.
Dans un lieu où la montagne se prodigue de toutes parts dans la plus grande
magnificence il est curieux et charmant de voir la petite fleur qui s'efforce aussi.
(« Voyage de 1843 » ; V, 857)

Les Contemplations développent la même image dans « *Unité* » (I, XXV), poème daté dans l'édition de juillet 1836, mais écrit en réalité en juillet 1853 :

Par-dessus l'horizon aux collines brunies,
Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies,
Se penchait sur la terre à l'heure du couchant ;
Une humble marguerite, éclos au bord d'un champ,
Sur un mur gris, croulant parmi l'avoine folle,

Blanche, épanouissait sa candide auréole ;
 Et la petite fleur, par-dessus le vieux mur,
 Regardait fixement, dans l'éternel azur,
 Le grand astre épanchant sa lumière immortelle.
 « Et, moi, j'ai des rayons aussi ! » lui disait-elle.
 (*P II*, 290)

La « *petite fleur* » renouvelle l'effort de la « *fleur des splendeurs infinies* », la marguerite s'efforce d'égaliser le soleil. Mais c'est, paradoxalement, au plus petit et au plus humble qu'il incombe de mener le plus grand combat : le bloc des misères ne peut être sapé que de l'intérieur, par ce qui croît dans ses interstices, par ce qui se nourrit de son aridité même. Le soleil est sans pouvoir contre « *le vieux mur* », tandis que l'humble petite fleur qui plonge ses racines dans ses fissures travaille à son écroulement.

Personnages anthropomorphes

Il est, dans ces conditions, fort logique que le premier personnage poétique anthropomorphe à être clairement décrit comme une saxifrage soit un « *mendiant* », dans un texte qui date du 3 octobre 1842 et que Hugo a inséré dans *Toute la lyre*, « *Le Porche de Saint-Luc* » :

C'est un mendiant roux, vêtu d'une guenille,
 Qui se confond, ridé, sordide et chevelu,
 Avec la borne grise et le mur vermoulu.
 Sur ce vieillard narquois vont pleuvant les monnaies.
 Le pilier n'est que lèpre et l'homme n'est que plaies.
 Par Hercule! on est prêt à jurer que ce vieux
 Un beau matin germa dans ce bloc chassieux,
 Et, pareil au gui noir qui sur le chêne pousse,
 Couvert de barbe ainsi que la pierre de mousse,
 Sortit, comme une fleur qui s'ouvre aux papillons,
 Des fentes du granit avec tous ses haillons ;
 Si bien que, maintenant, grimaçant sur la rue,
 Il est du vieux pilier la vivante verrue.
 (*TL*, VII, VII ; *P IV*, 449)

Le mendiant sort de la misère, il en est la « *verrue* », l'excroissance difforme, produit par elle et se nourrissant d'elle. Le portrait insiste tant sur la laideur du personnage que sa comparaison avec « *une fleur* » surprend d'abord le lecteur, puis le convainc que cette comparaison n'est pas motivée par la joliesse ou la fraîcheur de la fleur, mais par sa consubstantialité apparente avec le « *granit* » : de façon dialectique, la misère n'est menacée que par ce qui est issu d'elle, par ses propres excroissances, par sa force retournée contre elle. Toute attaque lancée de l'extérieur serait vaine. Ainsi, le vieux mendiant « *se confond* » avec le mur vermoulu auquel il s'adosse, quasi minéral

lui aussi puisqu'il est comparé à « *la pierre* » envahie de mousse : il est la « *plai[e]* » de cette « *lèpre* ». Comme la saxifrage, il a « *germ[é]* » dans le « *bloc* » des misères, est sorti de ses « *fentes* ».

L'idée de consubstantialité de la fleur et de la roche motive également la métaphore de la saxifrage dans *Dieu*, premier texte poétique dans lequel le mot apparaisse en toutes lettres, en 1855 (alors qu'il apparaît dès 1840 dans *Le Rhin*). L'« *Esprit humain* » s'y assimile à la fleur :

- Pour toi qui, loin des causes,
Vas flottant, et ne peux voir qu'un côté des choses,
Je suis l'Esprit Humain. [...]
Je suis l'universel, je suis le partiel.
Je nais de la vapeur ainsi que l'eau du ciel,
Et j'éclos du rocher comme le saxifrage.
(« Le Seuil du gouffre » ; *P IV*, 578-580)

Ce texte décline les avatars de la dualité humaine : l'« *Esprit* » est solide et gazeux, matière et esprit, partiel et universel. Illustrant le versant matériel de celui qui se définit à la fois comme « *esprit matériel* » et comme « *matière impalpable* » (580), la saxifrage⁷ naît du rocher comme « *l'eau du ciel* » naît de « *la vapeur* », par simple changement d'état. Elle est une efflorescence de la matière, du corps en ce qu'il grève l'effort ascensionnel de l'esprit. De même, l'écriture poétique naît du réel : elle est, pour Hugo, une excroissance de cette matière vivante et douloureuse qu'est le réel, faite d'histoire pétrifiée et d'humanité calcifiée. Aussi faut-il prendre à la lettre l'affirmation du poème « *Suite* » : « *Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant.* » (*Cont.*, I, VIII ; *P II*, 268). Le mot est vivant comme le réel, dont il est comme un corps dérivé, et, à ce titre, a le pouvoir de le saper de l'intérieur : l'écriture poétique sort des fentes du réel qu'elle contribue à fissurer.

Les personnages du « *mendiant* » et de « *l'Esprit humain* » sont issus, pour l'un, du « *mur* » de la misère, pour l'autre, du « *rocher* » de la matière. Ils préfigurent en cela le personnage de Phtos, le héros du poème « *Le Titan* » (*LS2*, III ; *P II*, 215-225) de la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, qui sort, au sens actif du terme, du « *roc* » dans lequel les dieux, ces « *parvenus* » (216), l'ont emprisonné après avoir vaincu les siens. Ebauché, selon Paul Berret, en 1858, mais achevé en 1875 seulement, ce poème porte – Claude Millet l'a montré⁸ – l'empreinte de la sanglante répression de la Commune de Paris par les troupes versaillaises, et de la transformation de la vision hugolienne de l'Histoire qui en est résultée. Dans la section IV, intitulée « *L'effort* », le titan Phtos se fraie un passage dans la roche grâce à sa seule force musculaire :

[...] Il tord ses os, tend ses vertèbres,
Se débat. Lequel est le plus dur, ô ténèbres !
De la chair d'un titan ou de l'airain des dieux ?
Tout à coup, sous l'effort... - ô matin radieux,
Quand tu remplis d'aurore et d'amour le grand chêne,

Ton chant n'est pas plus doux que le bruit d'une chaîne
 Qui se casse et qui met une âme en liberté ! -
 Le carcan s'est fendu, les nœuds ont éclaté !
 Le roc sent remuer l'être extraordinaire ;
 Ah! dit Phtos, et sa joie est semblable au tonnerre ;
 [...]
 Il avance, il serpente, il fend les blocs mal joints ;
 Il disloque la roche entre ses vastes poings ;
 [...]
 Stagnation. Noirceur. Tombe. Blocs étouffants.
 [...]
 Le titan continue. Il se tient en arrêt,
 Guette, sape, reprend, creuse, invente sa route,
 Et fuit, sans que le mont qu'il a sur lui s'en doute,
 Les olympes n'ayant conscience de rien.
 (220-222)

A l'inverse de la saxifrage, qui tend vers la lumière du jour, le titan « *sape* » et « *creuse* » vers le bas⁹. Mais son « *effort* » – le mot, qui constitue le titre de la section, est répété dans le texte - est identique à celui de la fleur : il « *fend les blocs* » et « *disloque la roche* » de l'intérieur, de manière clandestine, « *sans que le mont qu'il a sur lui s'en doute* ». Cette matière pétrifiée correspond à ce qu'ont fait du réel les dieux usurpateurs, figures du pouvoir inique qui, du Second Empire à la République de Thiers, opprime et aliène l'humanité. Le titan est décrit dans la section V du poème, « Le dedans de la terre », comme un résistant politique :

Se rendre sans avoir épuisé le possible,
 Les colosses n'ont point cette coutume-là ;
 Les géants qu'un amas d'infortune accabla
 Luttent encore ; ils ont un fier reste de rage ;
 La résistance étant ressemblante à l'outrage
 Plaît aux puissants vaincus ; l'aigle mord ses barreaux ;
 Faire au sort violence est l'humeur des héros,
 Et ce désespoir-là seul est grand et sublime
 Qui donne un dernier coup de talon à l'abîme.
 Phtos, comme s'il voulait, de ses deux bras ouverts,
 Arracher le dernier morceau de l'univers,
 Se baisse, étreint un bloc et l'écarte...
 (223)

Dans ce « *colosse* » têtue, il est difficile de ne pas reconnaître l'ombre portée de Hugo lui-même, que celui-ci refuse de céder à la perfide offre d'amnistie de Napoléon III ou qu'il ouvre sa maison aux Communards pourchassés par les Versaillais : « *La résistance [...] / Plaît aux puissants vaincus* ». C'est, comme toujours dans l'imaginaire

hugolien, des fissures faites au réel que la lumière jaillit dans la section VI, intitulée « La découverte du titan » :

O vertige!

O gouffres ! l'effrayant soupirail d'un prodige
 Apparaît ; l'aube fait irruption ; [...]
 Le soupirail est large et la brèche est béante.
 Phtos y passe son bras, puis sa tête géante ;
 Il regarde.
 [...]
 Plus d'astres qu'il n'éclôt de fleurs dans la ravine,
 Plus de soleils qu'il n'est de fourmis, plus de cieux
 Et de mondes à voir que les hommes n'ont d'yeux !
 (223-224)

Ce n'est qu'après avoir « *traversé tout le dessous du monde* » (225) que le titan monte à l'horizon et accède à l'éblouissement du vrai. La façon dont il se dégage de sa prison souterraine fait de lui un avatar de la saxifrage des *Contemplations* croissant « *aux fentes du rocher* » (V, XXIV ; *P II*, 454). Mais le poème de *La Légende des siècles*, menant la logique de la consubstantialité jusqu'à son terme, accentue tout particulièrement les traits qui apparentent le motif de la saxifrage à celui de l'accouchement et de la naissance. Le titan, que le « *roc sent remuer* » dans la section IV (221) et qui « *donne un dernier coup de talon à l'abîme* » dans la section V (223), voit le jour dans la section VI : il « *passé son bras, puis sa tête géante* » par une brèche « *béante* » (223). Il naît, ou renaît : « *Éclore est une fracture, naître est un effort.* », écrit Hugo en 1863 dans « Les génies appartenant au peuple » (*PP* ; *Crit.*, 595). C'est de la remise en marche de l'Histoire arrêtée qu'il est ici question, et de la possibilité même de l'avenir : le titan libérateur est comme enfanté par l'oppression, selon la dialectique du progrès qu'a décrite David Charles à propos de « *Loi de formation du progrès* » (*AT*, «*Février*», V)¹⁰. L'écriture poétique obéit, après l'exil, à la même logique, si bien que le titan figure non seulement le progrès, mais aussi le discours poétique qui le fait advenir : le titan tient, dans le dernier vers du poème, un discours de vérité à valeur performative – à son cri : « *O dieux, il est un Dieu !* » (225), les dieux de l'Olympe se figent, « *stupéfaits* » - qui met en abyme l'efficacité pragmatique que vise la poésie hugolienne.

Les fleurs d'or du vieux mur

Le personnage du titan associe le motif de la saxifrage à la figure de Prométhée, le titan enchaîné sur le Caucase pour avoir livré le feu céleste aux hommes. Pierre Albouy a montré l'importance de cette figure de l'exilé dans l'imaginaire hugolien¹¹. Comme Prométhée, Phtos est condamné par les dieux ; mais au lieu d'être attaché à un rocher, il est emprisonné dans son épaisseur même. Ce passage de l'extérieur à l'intérieur de la roche a pour effet d'apparenter le personnage à un germe susceptible de croître jusqu'à briser sa prison. À la différence de Prométhée, qui a besoin du secours

d'Héraclès pour recouvrer la liberté, Phtos se délivre lui-même : « *Le colosse, en rampant dans l'ombre et sous la terre, / S'était fait libre [...].* » (225). Ce trait caractérise la saxifrage, qui représente toujours un processus d'affranchissement : le roc est un bagne, ce que confirme le fait que Hugo assimile fréquemment les parois rocheuses naturelles à des « murs », comme pour en accentuer la dimension carcérale. Ainsi, le poète compare, lors d'une excursion sur l'île de Serk en 1859, les parois d'un précipice envahi de « fleurs » à « deux murs » :

Entrée de *la Coupée*. Tranchée à vif dans le roc, deux murs de brèche rougeâtre.
- Fleurs en été dans les fentes : marguerites, sainfoin, gazon de Mahon.
(« Serk » ; *V*, 920)

Le havre Gosselin, décrit dans le même carnet de voyage, a « deux murs verticaux » (920) dans les creux desquels poussent « des pâquerettes et des digitales pourprées ». Dans *Les Années funestes*, « l'innocent liseron » fleurit, lui, « sous les blocs noirs du vieux mur de la mer » (XI ; *P IV*, 724). On peut par ailleurs observer que, quelque trente ans plus tôt, lorsque l'énonciateur du *Dernier jour d'un condamné* attend le verdict dans la salle du tribunal, la vue d'une « jolie petite plante jaune » qui joue avec le vent « dans une fente de la pierre » au bord de la croisée (II ; *R I*, 434) lui donne l'illusion qu'il est sur le point d'être acquitté et de recouvrer la liberté : la fleur sortant des fentes du mur est une image de délivrance.

« *J'aime les murs pleins de fentes / D'où sortent les liserons [...].* » (I, III(V) ; *P II*, 889), écrit le poète des *Chansons des rues et des bois*, qui secoue joyeusement le joug des codes propres à la grande poésie. Le poète des *Contemplations* se décrit, cinq ans plus tôt¹², comme le « camarade / Des petites fleurs d'or du mur qui se dégrade » (I, XXVII ; *P II*, 294)¹³ dans un poème qui revendique l'héritage esthétique, rien moins que classique, de « *Rabelais* » et d'« *Orphée* ». Dans un autre poème du livre I, il est encore décrit comme l'« amoureux » des « petites fleurs d'or » (I, IV ; *P II*, 258). L'image des fleurs d'or poussant sur le vieux mur est récurrente après l'exil : « *Adieu, maison, treille au fruit mûr, / Adieu, les fleurs d'or du vieux mur ! / Adieu, patrie !* » (V, IX ; *P II*, 118) chantent « ceux qui s'en vont sur mer » dans un poème de *Châtiments* daté du 1^{er} août 1852, tandis que, dans la Dernière Série de *La Légende des siècles*, le poète encourage le printemps, c'est-à-dire l'avenir, en ces termes :

[...] Chantez, nids ! O fleurs, dans les fossés,
Les ravins, les étangs, les bois, les champs, croissez !
Boutons d'or que j'ai vus jadis aux Feuillantines,
Renaissiez ! [...]
(XIII, III ; *P III*, 641)

La dimension explicitement autobiographique de l'image n'épuise pas son sens : au souvenir du jardin des Feuillantines, constamment représenté comme un paradis perdu au sein duquel la liberté des enfants Hugo était entière, se mêle le motif de la fleur fissurant le réel pétrifié afin de permettre l'éclosion de l'avenir. Notation référentielle et

motif symbolique s'imbriquent, comme toujours dans l'écriture poétique hugolienne, pour produire ce que l'on pourrait appeler un réalisme symbolique. C'est en définitive l'enfance même, dans ce qu'elle a d'innocemment iconoclaste et d'involontairement subversif, qui est assimilée à la saxifrage. Enfant, le poète était « *fleur, puisqu'il était enfant* », lit-on dans un poème de *L'Année terrible* intitulé « *Une Bombe aux Feuillantines* » (« Janvier », VI ; *P III*, 67). Une fois devenu grand-père, il s'exclame à propos de Petite Jeanne :

Rien ne lui manque ; elle est la fleur de mon vieux mur,
 Ma contemplation, mon parfum, mon ivresse ;
 Ma strophe, qui près d'elle a l'air d'une pauvre,
 L'implore, et reçoit d'elle un rayon ; [...].
 (*Art*, VI, v ; *P III*, 768)

La « *strophe* », forme poétique figée et comme institutionnalisée par la tradition, a l'air d'une « *pauvre* » au regard de l'enfant, qui figure un pur jaillissement poétique : le fait que Petite Jeanne est assimilée à la « *contemplation* » du poète l'inscrit implicitement dans l'espace poétique. Cette saxifrage fissure le « *vieux mur* » de l'écriture hugolienne, lui permettant ainsi de se renouveler radicalement : à l'origine de l'énonciation de *L'Art d'être grand-père*, Hugo trace le portrait d'un poète à l'école des petits, qui apprend leur langue en balbutiant. L'écriture poétique hugolienne se définit en effet, recueil après recueil, par le refus des codes qui prétendent figer sa pratique, y compris de ceux qu'elle a elle-même contribué à instituer. Aussi chaque œuvre nouvelle sape-t-elle les fondements de l'œuvre total, de l'œuvre considéré comme un Tout : les œuvres complètes de Hugo s'apparentent en cela à une tour de Babel sans fin détruite et reconstruite.

Hugo invite en effet à lire chacune de ses œuvres en fonction du Tout, et, plus précisément, à l'intérieur d'un espace intertextuel qui englobe l'œuvre entier : le sens s'élabore, dès lors, dans sa circulation entre textes poétiques et non poétiques, réalistes – au sens académique du terme – et non réalistes. Les poèmes et les récits de voyage, pour ne citer que cet exemple, sont, bien sûr, des textes autonomes dont chacun « *existe solitairement* » (*LS I*, « Préface » ; *P II*, 565), mais sont pourtant reliés les uns aux autres par des liens intertextuels qui les font exister « *solidairement* » : le sens de l'image de la saxifrage dans *Les Contemplations* se construit dans un va-et-vient entre le recueil lyrique et les lettres dans lesquelles le poète en voyage glisse des fleurs bien réelles cueillies au bord des précipices alpestres. Le réalisme de l'écriture poétique hugolienne tire sa spécificité de cette incessante circulation du sens entre les genres et les modes. Le sens, chez Hugo, ne se fixe pas : le mot désigne, non le résultat d'un processus, mais le processus lui-même, va-et-vient ou vibration.

L'écriture poétique hugolienne remet ainsi en cause les principes mêmes de la représentation du réel : elle oscille constamment entre les deux pôles que sont la référence réaliste, censée simplement dénoter la réalité référentielle, et le symbole, qui représente autre chose que ce qu'il désigne. La question est habituellement réglée par l'identification du genre duquel relève le texte : elle ne l'est pas chez Hugo, qui

actualise le brouillage des frontières entre les genres théorisés dès la *Préface de Cromwell* en invitant son lecteur à construire le sens des images, non – ou non seulement - au niveau de l'unité minimale que constitue le texte, mais à celui de l'unité supérieure que constitue l'espace intertextuel qui englobe toutes ses œuvres. Cette remise en cause d'ordre esthétique va de pair avec une remise en cause d'ordre politique. Le bloc que fissure la poésie-saxifrage n'est pas seulement celui de l'écriture, qui se fige dès qu'elle intègre ou, pire encore, institue un système normatif stable, mais aussi celui du réel, qui se pétrifie dès lors qu'un état de fait (misère ou usurpation) passe pour un état de nature : l'écriture poétique a pour tâche de creuser et d'élargir les failles de ces représentations illusives, parce que dés-historicisées, du réel jusqu'à les faire voler en éclats.

¹ Voir Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo. Tome I. Avant l'exil, 1802-1851* (Paris, Fayard, 2001), p. 903.

² Le manuscrit de ce poème, « *Que la musique date du seizième siècle* », montre qu'il a été achevé le 29 mars 1837.

³ Voir, à ce propos, mais dans une autre perspective, la communication de Claude Millet au séminaire du Groupe interuniversitaire de Travail sur V. Hugo intitulée « Bloc, événement – Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo » (texte disponible sur le site du Groupe : <http://groupugo.div.jussieu.fr>).

⁴ Le manuscrit de ce poème n'étant pas daté, c'est Pierre Albouy qui en a fixé la date d'écriture probable. Voir ses « Notes et variantes » dans les *Œuvres poétiques* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1967), p. 1371.

⁵ Nous reproduisons ici la traduction de la Bible de Lemaître de Sacy, rééditée chez Robert Laffont dans la collection « Bouquins » en 1990, que Hugo avait en sa possession.

⁶ Sur le sens de l'opposition entre petit livre et gros livre dans *L'Âne*, voir David Charles, « *L'Âne*, la science et le livre », *La Revue des Lettres Modernes*, Série *Victor Hugo*, n°4, « Science et technique » (Paris-Caen, Minard, 1999), p. 77-96.

⁷ Ou « *le* » saxifrage, comme l'écrit Hugo, puisque le mot est aussi bien masculin que féminin au XIX^e siècle.

⁸ Voir, notamment, *Victor Hugo, La Légende des siècles* (Paris, P.U.F., « Etudes littéraires », 1995).

⁹ Tout comme l'ange Liberté, qui pénètre dans le « gouffre » où Satan est prisonnier par une « crevasse étrange » apparue sous ses pieds (*FS*, « Hors de la terre III » (II) ; *P IV*, 134).

¹⁰ Voir David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de V. Hugo* (Paris, P.U.F., « Écrivains », 1997), p. 59-69.

¹¹ Voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo* (Paris, Corti, 1985), p. 217-224.

¹² Le poème des *Contemplations* a été achevé le 15 octobre 1854 ; celui des *Chansons des rues et des bois*, le 25 juin 1859.

¹³ Pierre Albouy note que Jean-Bertrand Barrère rapproche le vers des *Contemplations* d'un trait du poème de Théophile Gautier, « *Pan de mur* », dans ses *Premières poésies* (1830-1832) : « *A ses flancs dégradés par la pluie et les ans, / Pousse dans les gravois l'ortie aux feux cuisants.* » (Voir Pierre Albouy, « Notes et variantes », in *Victor Hugo, Œuvres poétiques, op. cit.* 4, p. 1427).